

Daniel C. Schindler

KULTUREVENT STATT EVENTKULTUR

Eine Untersuchung zukunftsweisender
Potenziale im öffentlichen
Musiktheaterbetrieb



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag



KULTUREVENT STATT EVENTKULTUR





KULTUREVENT STATT EVENTKULTUR

**Eine Untersuchung zukunftsweisender Potenziale
im öffentlichen Musiktheaterbetrieb**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades
eines Doktors der Philosophie

in der Fakultät für Philologie
der Ruhr-Universität Bochum

vorgelegt von Daniel C. Schindler



Gedruckt mit der Genehmigung der Fakultät für Philologie der Ruhr-Universität Bochum
Referentin: Prof. Dr. Monika Woitas
Korreferent: Prof. Dr. Jörn Etzold
Tag der mündlichen Prüfung: 18.11.2020

Cover: Szenenfoto aus »Figaros Hochzeit« in den Münchner Kammerspielen
(Inszenierung: David Marton | Bühne: Christian Friedländer), Spielzeit 2015/16
© Christian Friedländer

Alle Rechte vorbehalten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen: Cuvillier, 2020
Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2020

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2020

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen
Telefon: 0551-54724-0
Telefax: 0551-54724-21
www.cuvillier.de

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist
es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg
(Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2020

Gedruckt auf umweltfreundlichem, säurefreiem Papier aus nachhaltiger Forstwirtschaft.

ISBN 978-3-7369-7333-6
eISBN 978-3-7369-6333-7



»Wenn alles so bleiben soll, wie es ist, muss sich alles ändern.«

Tancredi in Giuseppe Tomasi di Lampedusas
Roman ›Der Gattopardo‹ von 1958

Vorwort

Die Oper, sowohl als Kunstform wie auch als Institution, steht immer wieder in der Kritik, elitär, reaktionär oder schlichtweg veraltet zu sein. Umso wichtiger erscheint es da, dass die Verantwortlichen in den einzelnen Kunstbetrieben – und zwar sowohl die Denker hinter als auch die Lenker vor den Kulissen – fundierte Erkenntnisse bei der Umsetzung ihrer administrativen Ideen, aber auch ihrer künstlerischen Ziele zum Einsatz bringen. Solche lassen sich vor allem aus den Einsichten der modernen Wissenschaft gewinnen – sollte man meinen. Denn lehrte die ganz persönliche Erfahrungswelt des Autors diesen immer wieder, dass im Tagesgeschäft heutiger Kultureinrichtungen allzu oft nicht gemäß objektiver Faktenlage, sondern eher ›aus dem Bauch heraus‹ entschieden und gehandelt wird. Was im künstlerisch-kreativen Bereich noch verzeihlich, wenn nicht zuweilen gar als wünschens- oder erstrebenswert erscheint, stößt bei Fragen der strategischen Ausrichtung oder strukturellen Führung einer Einrichtung hingegen rasch an die Grenzen des Vertretbaren. Die nachfolgende Untersuchung zu den zukunftsweisenden Potenzialen im öffentlichen Musiktheaterbetrieb hat es sich daher zum erklärten Ziel gesetzt, theoretische Denkansätze für die Forschung und praktische Gestaltungsempfehlungen für den heutigen Opernbetrieb miteinander zu verbinden.

Ohne die Unterstützung zahlreicher Personen hätte dieses ehrgeizige Unterfangen niemals realisiert werden können. Daher möchte ich mich zuallererst bei meiner Doktor-mutter Prof. Dr. Monika Woitas für die intensive Zeit der Betreuung, die stets konstruktive Kritik sowie das große Vertrauen bedanken, dass sie mir fortwährend entgegengebracht hat. Für nützliche Anregungen danke ich ebenso Prof. Dr. Jörn Etzold, der meine Doktorarbeit als Zweitgutachter betreut hat. Ferner geht mein außerordentlicher Dank an Alexander Becker, für ein stets offenes Ohr sowie den motivierenden Zuspruch durch alle Höhen und Tiefen eines langwierigen Schreibprozesses. Abschließend gilt mein ganz besonderer Dank Sonja Vroomen und Wilhelm Vroomen für die wertvolle Unterstützung bei der praktischen Realisierung der vorliegenden Publikation.



Inhaltsverzeichnis

1. Einführung	9
1.1. Problemstellung und Hypothese	9
1.2. Forschungsstand	12
1.2.1. Zum Dilemma der Finanzierbarkeit von Kunst und Kultur	12
1.2.2. Zu den Phänomenen des gesellschaftlichen Wandels	14
1.2.3. Zur Fragestellung nach einer zeitgemäßen Opernkunst	17
1.3. Begriffliche Grundlagen des Untersuchungsfeldes	21
1.3.1. Zum verwendeten Begriff des öffentlichen Theaters	21
1.3.2. Zu den Begrifflichkeiten Kulturstaat und Kultursubventionen	23
1.3.3. Eventisierung und Theatralität	25
1.4. Methodik	27
1.4.1. Wissenschaftstheoretische Grundpositionen	27
1.4.2. Methodischer Zugang	29
1.4.3. Aufbau der Arbeit	31
2. Einzelne Themenfelder und ihre Innovationspotenziale	33
2.1. Gestaltungsrahmen einer nachhaltigen Kulturförderung	33
2.1.1. Warum muss Oper teuer sein?	34
2.1.2. Historische Finanzierungsmodelle der Gattung Oper	39
2.1.2. Ausgaben senken	44
2.1.3. Einnahmen steigern	47
2.1.3.1. Erhöhung des Eigenfinanzierungsanteils	47
2.1.3.2. Erschließung von Drittmitteln	50
2.2. Controlling im öffentlichen Kulturbetrieb	55
2.2.1. Maßgaben und begriffliche Grundlagen	57
2.2.2. Steuerungsrelevante Spezifika und zu bewältigende Hindernisse	59
2.2.3. Ansätze eines optimierten Theater-Controllings	61
2.3. Marketing, Markenbildung, Social Media	65
2.3.1. Paradigmen eines anwendungsorientierten Kulturmarketings	67
2.3.2. Brauchen Kulturmarken eine eigene Markenkultur?	69
2.3.3. Der Einsatz von Social Media im öffentlichen Kultursektor	72
2.3.3.1. Übersicht der gängigsten Social Media-Dienste	73
2.3.3.2. Von der Push- zur Pull-Kultur	75
2.3.4. Social Media und Markenbildung	78



2.3.4.1. Markenbildung zwischen Virtualität und Realität	79
2.3.4.2. Markenbildung als ›Barbecue‹	81
2.4. Die Oper und ihr Publikum – eine Liebe, die Leiden schafft?	83
2.4.1. Publikumsforschung und Besucherorientierung	83
2.4.1.1. Das heutige Musik(theater-)publikum – eine Standortbestimmung	85
2.4.1.2. Empirische Befunde im Zuge des demografischen Wandels	90
2.4.1.3. Audience Development als Instrument kultureller Vermittlung	98
2.4.2. Eventisierung der Erlebnisgesellschaft	103
2.4.2.1. Der moderne Erlebniskonsument – eine Übersicht	107
2.4.2.2. Vom Paradoxon künstlicher Realitäten	110
2.4.2.3. Eventisierung des Theaters durch Theatralisierung des Alltags	113
2.4.2.4. Oper für alle? – Demokratisierung und Entmystifizierung als Chance	119
2.4.2.5. Fallbeispiel: Oper im Kino	125
2.5. Prämissen einer zeitgemäßen Opernkunst – ein Bestimmungsversuch	131
2.5.1. Angestrebte Wirkungseffekte des Musiktheaters	132
2.5.1.1. Anthropologischer Ansatz: Erwartungen der Gesellschaft	132
2.5.1.2. Sozialer Ansatz: Erwartungen des Publikums	137
2.5.1.3. Ästhetischer Ansatz: Erwartungen des Kulturbetriebs	140
2.5.2. ›Prima la musica, poi la scena‹ oder Werk versus Deutung?	149
2.5.2.1. Zu Werktreue und den Auswirkungen des Repertoiresystems	152
2.5.2.2. Zu Inszenierungsstilen und Perspektiven des ›Regietheaters‹	162
2.5.3. Über den Tellerrand: von anderen lernen	172
2.5.3.1. Theatralität und Alltagswelt	173
2.5.3.2. Impulsgeber Freie Szene	183
2.5.3.3. Reflexionen im Sprechtheater	194
3. Exkurs: Der Faktor ›M‹ – Interessens- und Personalmanagement im Theater	205
4. Wechselseitige Beeinflussungen und abgeleitete Gestaltungsempfehlungen	215
4.1. Zusammenfassende Gegenüberstellung einzelner Innovationspotenziale	215
4.2. Abgeleitete Handlungsempfehlungen und weiterführendes Resümee	220
5. Schlusswort	225
Quellenverzeichnis	227



1. Einführung

1.1. Problemstellung und Hypothese

Wohl kaum eine andere Theaterform ruft in unseren Tagen derart kontroverse Reaktionen hervor wie die Gattung Oper. Alexander Kluge charakterisierte diese einmal treffend als ›Kraftwerk der Gefühle‹¹ und sprach hiermit sicherlich vielen theaterbegeisterten Musikenthusiasten aus der Seele. Jedoch werden, um in diesem Kraftwerk die gewollten Energien freizusetzen, weder Atome gespalten, noch fossile Brennstoffe verbrannt, sondern stattdessen jede Menge öffentliche Gelder verschlungen, die – ganz ähnlich wie auch die fossilen Energieträger – zunehmend knapper werden. Hinzu kommt, dass der ehemals grundsätzlich vorherrschende gesellschaftliche Konsens über die Legitimation öffentlicher Kulturfinanzierung zunehmend Risse bekommt. Die Gründe hierfür scheinen im Falle der Oper nur zum Teil in der hohen Personal- und damit Kostenintensität unserer öffentlich subventionierten Musiktheaterbetriebe begründet zu liegen. Vielmehr wird die Oper in weiten Teilen der Gesellschaft zunehmend als eine konservative (wenn nicht gar elitäre) Einrichtung mit musealem Charakter wahrgenommen, deren kulturpolitisches Existenzrecht folglich immer häufiger in Frage gestellt wird. »Zu teuer! Zu abgehoben! Nicht mehr zeitgemäß!«, so lautet der vielerorts vernehmbare Tenor einer immer schärfer geführten kulturpolitischen Debatte um die Zukunft der (noch) zahlreich vorhandenen öffentlich-rechtlichen Musiktheaterbetriebe in Deutschland.

Dem ehemals vorherrschenden geopolitischen ›Flickenteppich‹ einzelner souveräner Markschaften und Fürstentümer verdankt die Bundesrepublik Deutschland bis heute eine weltweit einzigartig reich ausgeprägte Theaterlandschaft: Vormalig als Orte aristokratischer Repräsentation, später dann, mit Beginn des 19. Jahrhunderts, als ›Umschlagplatz‹ bürgerlicher Werte und Normvorstellungen dienend, gingen viele dieser traditionsreichen Spielstätten schließlich in unseren heutigen Stadt- und Staatstheaterbetrieben auf.² 142 öffentliche Theater (Staatstheater, Stadttheater und Landesbühnen), etwa nochmal so viele Theater und Spielstätten ohne festes Ensemble, 280 Privattheater, 128 Orchester (inklusive Theaterorchester) sowie 85 Festspiele verzeichnet die deutsche Bühnenstatistik

¹ Tatsächlich scheint Kluge diese durch ihn berühmt gewordene Formulierung von seinem langjährigen Freund und Arbeitskollegen, dem 2010 verstorbenen deutschen Film-, Theater- und Opernregisseur Werner Schroeter, übernommen zu haben.

² Vgl. exempl. Lennartz, Knut: Theaterhistorie. Die Wurzeln der deutschen Theaterlandschaft, in: Deutscher Bühnenverein (Hg.): Theater und Orchester in Deutschland, Köln 2005, S. 24-35.

gegenwärtig.³ Deren Erhalt und öffentliche Subventionierung wird in erster Linie durch den (wie auch immer gearteten) ›Bildungsauftrag‹ begründet, den diese laut Träger zu erfüllen haben.⁴ Doch wie können die großen Theater, anders als in vorangegangenen Epochen, diese Anforderungen angesichts einer zunehmend pluralistischen Gesellschaftsstruktur eigentlich noch erfüllen? Ist das Theater heute überhaupt noch ein Ort, an dem Menschen aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten zusammenkommen und wo relevante Themen eines gemeinsamen ›öffentlichen Bewusstseins‹ für eine breite Allgemeinheit adäquat verhandelt werden? Oder stecken die deutschen Opernhäuser neben ihrer offenkundigen Finanz- nicht vielmehr (auch) in einer ausgewachsenen Sinnkrise? Ökonomische und soziale Aspekte scheinen hierbei, gemeinsam mit der Frage nach den geeigneten Darstellungsformen einer zeitgemäßen Opernkunst, eine sich wechselseitig bedingende Rolle zu spielen. Auffallend ist in diesem Zusammenhang ferner eine in den letzten Jahren stark gewachsene Tendenz zur vordergründigen Eventisierung von Kunst und Kultur, die auch vor der Kunstform Oper nicht haltmacht und welche sich heute bei uns in nahezu sämtlichen Bereichen des öffentlichen Lebens wiederfinden lässt.⁵

Angesichts der beschriebenen Situation scheint es allein mit dem bloßen Bekenntnis zum weiteren Erhalt der zweifelsohne einzigartigen deutschen Theaterlandschaft bei weitem nicht mehr getan zu sein, und auch die von zahlreichen Kulturanbietern immer wieder propagierte These ›Theater muss sein‹⁶ (August Everding) ersetzt noch lange nicht deren empirisch fundierte Begründung. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es daher, Konzepte und Strategien für den weiteren Erhalt der Gattung Oper in unserer Zeit zu erörtern und (wo möglich) konkrete Maßstäbe für einen zukunftsorientierten öffentlichen Musiktheaterbetrieb zu entwickeln. Den Ausgangspunkt dieser Bemühungen bildet hierbei die These, dass die Gattung Oper keinesfalls ein anachronistisches ›Auslaufmodell‹ darstellt, sondern vielmehr, sowohl in ökonomischer, gesellschaftlicher als auch künstlerischer Hinsicht, über charakteristische Eigenheiten verfügt, die es ihr erlauben, angemessen auf die veränderten sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen innerhalb unserer heutigen Gesellschaft zu reagieren. Diese Potenziale herauszuarbeiten und durch empirisch gesicherte Erkenntnisse aus den Bereichen der Theater-, Musik- und Sozialwissenschaft, aber

³ Vgl. Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 2016/17, 53. Heft, Köln 2018.

⁴ Demnach wird die Aufgabe von staatlichen Institutionen wie Theatern, Schulen oder Rundfunkanstalten vorrangig darin gesehen, für die Allgemeinheit geeignete Bildungsangebote zu erarbeiten und bereitzustellen, um hierdurch bestimmte Werte wie Wissen, Toleranz oder Aufgeschlossenheit zu fördern (vgl. vertiefend Kapitel 1.3.2.).

⁵ Vgl. hierzu Kapitel 1.2.2. und 1.3.3.

⁶ Seit Jahren findet das Motto auf zahlreichen Publikationen des Deutschen Bühnenvereins (wie Aufklebern, Plakaten, Broschüren etc.) eine weitreichende Verbreitung.



auch der Psychologie, der Betriebswirtschaftslehre sowie des Kulturmanagements zu untermauern, stellt das ehrgeizige Anliegen der vorliegenden Forschungsarbeit dar.

Eine derart umfassende Betrachtungsweise darf zudem als das eigentliche Innovationspotenzial der nachfolgenden Untersuchung angesehen werden, indem durch sie, im Rahmen einer anwendungsorientierten Theaterforschung⁷, all jene (Teil-)Erkenntnisse aus den unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen, die bislang überwiegend isoliert voneinander betrachtet wurden, erstmalig ganzheitlich zusammengeführt und im Hinblick auf eine übergeordnete Forschungsfrage ausgewertet werden. Durch seinen in dieser Form bislang noch nicht verfolgten Ansatz richtet sich das Thema an einen großen beruflichen und gesellschaftlichen Personenkreis aus Wissenschaftlern und Praktikern aller Disziplinen und Tätigkeiten, die direkt oder indirekt mit dem (Musik-)Theater zu tun haben. Das besondere Anliegen dieser Arbeit ist es daher nicht nur, Impulse für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema zu geben, sondern auch für die Praxis des modernen Musiktheaterbetriebs, wodurch sich der Kreis zwischen wissenschaftlichem und praktischem Ansporn schließt.

⁷ Zur weiteren Spezifizierung des gewählten methodischen Zugangs vgl. Kap. 1.4.

1.2. Forschungsstand

1.2.1. Zum Dilemma der Finanzierbarkeit von Kunst und Kultur

»Teure Kunstform Oper?«, so fragten Manfred Jochum und Isolde Schmid-Reiter in ihrem gleichnamigen Band⁸ aus dem Jahr 2006 und stimmten damit in eine zunehmend hitzig geführte Debatte um die weitere Finanzierbarkeit der besonders personal- und damit kostenintensiven Kunstform Oper ein, welche die Literatur bereits seit Jahren beschäftigt⁹ und die im Jahr 2012 mit der Veröffentlichung des populärwissenschaftlichen Bestsellers ›Der Kulturinfarkt‹¹⁰ eine bemerkenswert breite Öffentlichkeit erreichte. Allerdings stellt die Auseinandersetzung mit diesem Thema keineswegs erst eine Erscheinung unserer Tage dar.

Bereits in ihrer grundlegenden Studie¹¹ aus dem Jahr 1966 konnten William Baumol und William G. Bowen aufzeigen, wie es um die weitere Kostensituation im Kultur- bzw. Dienstleistungssektor bestellt sein wird. Demnach steht zu erwarten, dass bei der heutigen Subventionspraxis der Anteil der öffentlichen Gelder zur Erhaltung des gegenwärtigen (Musik-)Theaterbetriebes immer weiter ansteigen wird. Diese Entwicklung erklärt sich vor allem aus der Unfähigkeit der darstellenden Künste, mit dem Produktivitätswachstum der übrigen Wirtschaft Schritt zu halten. Die fehlenden technologischen Innovationen, bei gleichzeitig steigenden Löhnen für die Beschäftigten am Theater, lassen die Lohnstückkosten unaufhaltsam nach oben steigen. Unter dem Terminus einer ›Baumolschen Kostenkrankheit‹ hat dieses volkswirtschaftliche Phänomen seither seinen Einzug in die Forschungsliteratur gefunden.¹² Auswege für einen zumindest kostendeckenden Betrieb sind demnach allenfalls auf der Einnahmenseite, nicht aber auf der Ausgabenseite zu erwarten.

Eine der wesentlichsten Einnahmequellen der öffentlich subventionierten Bühnen in Deutschland, durch die sich überhaupt erst ein nennenswerter Eigenfinanzierungsanteil generieren lässt, stellt traditionsgemäß der Verkauf von Eintrittskarten dar. Doch gerade hierin scheint eines der Hauptprobleme vieler öffentlich-rechtlich betriebener Theater zu

⁸ Jochum, Manfred/Schmid-Reiter, Isolde: Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Strategien und Konzepte, Innsbruck 2006.

⁹ Vgl. exempl. Wegner, Manfred: Musik und Mammon: die permanente Krise der Musikkultur, Baden-Baden 1999.

¹⁰ Haselbach, Dieter/Klein, Armin/Knüssel, Pius/Opitz, Stephan: Der Kulturinfarkt: von allem zu viel und überall das Gleiche; eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention, 3. Aufl., München 2012.

¹¹ Baumol, William J./Bowen, William G.: Performing Arts: The Economic Dilemma: A Study of Problems common the Theatre, Opera, Music and Dance, New York 1966.

¹² Vgl. vertiefend Frank, Björn: Muss Kultur immer teurer werden? Die Baumolsche Kostenkrankheit, München/Frankfurt a.M. 1972 oder Garnitz, Bastian: Baumol und die ›Kostenkrankheit‹, München 2011.



liegen¹³: Derweil laut deutscher Theaterstatistik für die Spielzeit 1995/96 noch ein Aufkommen von 23,02 Millionen Besuchern in der Summe aller öffentlich geführten Theaterbetriebe verzeichnet werden konnte, sank dieser Wert bis zur Saison 2005/06 um beinahe 10% (genau: 9,9% bzw. 2,28 Millionen) auf 20,74 Millionen Besucher.¹⁴ Parallel dazu stieg der durchschnittliche Betriebszuschuss pro Besucher (also jener Betrag, um den die öffentliche Hand jede verkaufte Eintrittskarte durch Subventionierung »bezuschussen« muss) innerhalb des gleichen Zeitraums von ehemals 85,88 Euro¹⁵ auf einen Betrag von 103,10 Euro an.¹⁶ Konnte bis zur Saison 2015/16 – also nochmals für den Zeitraum eines Jahrzehnts später – ein relativ stabil gebliebenes Besucheraufkommen von rund 21,04 Millionen Besuchern registriert werden, so stieg der Betriebszuschuss pro Besucher in der gleichen Zeitspanne auf 124,68 Euro weiter an.¹⁷ Beachtet man in diesem Zusammenhang ferner die kontinuierlich ansteigenden Personalkosten sowie den (inflationbedingt) stetig anwachsenden Finanzierungsbedarf bei den Sachausgaben, so wird hieraus schnell ersichtlich, dass eine alleinige Beibehaltung des gegenwärtigen Subventionierungsniveaus tatsächlich einer effektiven Senkung der öffentlichen Kulturausgaben gleichkommt. Dadurch, dass der Anteil der öffentlich geleisteten Subventionen an den Gesamtausgaben der deutschen Theater gegenwärtig bei durchschnittlich 80-85% liegt¹⁸, steht überdies zu erwarten, dass der Kostendruck im Bereich der öffentlichen Theater auch in Zukunft weiter ansteigen wird. Hierdurch gewinnt die Erschließung von möglichen Einsparpotenzialen zunehmend an Bedeutung.

Denkt man einmal konsequent über die verschiedenen Möglichkeiten zur Kostenreduzierung bzw. -optimierung im Kultursektor nach, so ergeben sich unausweichlich Fragen nach deren praktischer Umsetzbarkeit: In seiner Dissertationsschrift¹⁹ aus dem Jahr 2011 erörtert Patrick S. Föhl anhand einer umfassenden empirischen Untersuchung nicht nur theoretische Grundlagen, sondern liefert zugleich auch anschauliche Gestaltungsempfehlungen für mögliche Einspar-, aber auch schlummernde Kreativ-Potenziale, die aus der Zusammenarbeit (Kooperation) bzw. Zusammenlegung (Fusion) zweier öffentlicher Theater entstehen können. Hierbei zeigt sich insbesondere, dass diese nur dann nennenswerte

¹³ Zur näheren Unterscheidung zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Theatern vgl. Kapitel 1.3.1.

¹⁴ Vgl. Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 1995/96, 31. Heft, Köln 1997 und Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 2005/06, 41. Heft, Köln 2007.

¹⁵ Nach dem Verhältnis 1 Euro = 1,95583 DM aus dem ursprünglichen DM-Betrag umgerechnet.

¹⁶ Vgl. Deutscher Bühnenverein 1997 und 2007.

¹⁷ Vgl. Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 2015/16, 52. Heft, Köln 2017.

¹⁸ Vgl. Deutscher Bühnenverein 2019.

¹⁹ Föhl, Patrick S.: Kooperationen und Fusionen von öffentlichen Theatern. Theoretische Grundlagen, empirische Untersuchungen und Gestaltungsempfehlungen, Wiesbaden 2011.

Vorteile für die künstlerische Arbeit der betroffenen Häuser mit sich bringen (können), sofern die entsprechende Zusammenarbeit bzw. -legung nicht ausschließlich aufgrund äußerer Sparzwänge der Kulturpolitik, sondern (auch) aus künstlerischen Erwägungen der jeweils beteiligten Kulturschaffenden heraus vollzogen wurde.

In der bereits dritten Auflage seines Buches ›Der Exzellente Kulturbetrieb‹²⁰ aus dem Jahr 2011 (Erstauflage 2007) fordert Armin Klein hingegen einen weitaus radikaleren Paradigmenwechsel in der deutschen Kulturpolitik, orientiert an internationalen Maßstäben: Die zentrale Frage lautet für ihn, wie sich die normativen Ziele des ›Kulturstaates Deutschland‹²¹ unter den veränderten sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen auch weiterhin optimal verwirklichen lassen. Erst durch ein Ende des herkömmlichen »Weiter so!« – so eine seiner zentralen Thesen – entstehe die Herausforderung eines grundlegenden Neubeginns. Die Kulturpolitik fordert er dazu auf, sich von der Rolle des ›aktiven‹ zu der des ›aktivierenden‹ Partners von Kunst und Kultur zu wandeln. Den Kulturbetrieben selbst empfiehlt Klein dagegen eine konsequente Entwicklung hin zu ›lernfähigen‹ Organisationsstrukturen eines vorrangig auf die Belange des Publikums ausgerichteten Kulturbetriebs, um hierdurch dem wachsenden Konkurrenzdruck eines erweiterten Freizeitangebots in unserer Gesellschaft auch in Zukunft standhalten zu können.²² Diese geforderten Entwicklungsprozesse einzuleiten und mit aller gebotenen Nachhaltigkeit zu verfolgen, sieht Klein als eine der wichtigsten Aufgaben eines zukunftsorientierten Kulturmanagements an, möchten sich die öffentlichen Kulturbetriebe auch in Zeiten immer knapper werdender Sparhaushalte ihren Legitimationsanspruch auf weitere Subventionszahlungen von Seiten der Kulturpolitik nicht verwirken.

1.2.2. Zu den Phänomenen des gesellschaftlichen Wandels

Kernstück einer jeden Form von Auseinandersetzung mit Phänomenen des gesellschaftlichen Wandels stellt zunächst einmal – wie sollte es auch anders sein – eine Beschäftigung mit den einzelnen Mitgliedern/Individuen der Gesellschaft selbst dar. Für das (Musik-)Theater bedeutet dies in erster Linie: den (potenziellen) Besucherinnen und Besuchern einer Vorstellung – dem Publikum. Hierdurch kommt im Rahmen der vorliegenden Untersuchung dem Aspekt der Publikumsforschung eine zentrale Bedeutung zu.

²⁰ Klein, Armin: Der exzellente Kulturbetrieb, 3. Aufl., Wiesbaden 2011a.

²¹ Vgl. hierzu Kapitel 1.3.2.

²² Vgl. hierzu Kapitel 1.2.2.



In ihrer Schriftensammlung zum Thema des demografischen Wandels aus dem Jahr 2009 bringen die Herausgeberinnen Andrea Hausmann und Jana Körner die sich seit Jahren abzeichnenden Veränderungen in der Bevölkerungs- und damit zugleich Publikumsstruktur der deutschen (Musik-)Theaterlandschaft in der plakativen Formel »älter, bunter und weniger«²³ auf den Punkt. Nach Glogner-Pilz/Föhl²⁴ lässt sich das moderne Kulturpublikum dabei in fünf unterschiedliche Kategorien von Publika unterteilen: (1.) Das reale Publikum, das in einem Theater oder Museum Kultur unmittelbar konsumiert, (2.) das massenmediale Publikum, das über Radio oder Fernsehen zur gleichen Zeit, aber an verschiedenen Orten an der Kultur partizipiert, (3.) die Medienschafften, die aufgezeichnete Aufführungen zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten (auf CD, DVD, Festplatte oder per Stream) konsumieren, (4.) das statistische Publikum, das bspw. in einer wissenschaftlichen Befragung angibt, regelmäßig eine bestimmte Form von Kultur zu konsumieren sowie (5.) das experimentelle Publikum, das bspw. im Rahmen eines sozialwissenschaftlichen Experiments einer bestimmten Aufführung beiwohnt.

Durch den Umstand, dass das Publikum selbst, wie auch dessen Zeit- und Finanzressourcen nicht beliebig vermehrbar sind, könne eine empirische Publikumsforschung nach Ansicht der Autoren dazu beitragen, dem Konkurrenzdruck eines zunehmend pluralisierten Freizeitangebots aktiv und wirkungsvoll dadurch entgegenzutreten, indem sie dem Kulturmanagement bzw. der Kulturvermittlung dabei behilflich sei, die ausdifferenzierten Zielgruppen adäquat und zielorientiert anzusprechen.²⁵ Eine der Möglichkeiten hierzu bilde das sogenannte »Audience Development«²⁶, bei dem Kulturmarketing, Kulturpolitik und Kulturpädagogik gemeinsam Strategien dazu entwickeln, ein Kulturangebot zu schaffen, das ganz auf die individuellen Bedürfnisse und Anforderungen der jeweils anvisierten Zielgruppen abgestimmt ist.²⁷

Im Hinblick auf die eingangs formulierte Forschungsthematik lassen sich zwei wesentliche Erscheinungsformen des gesellschaftlichen Wandels ausmachen, welche für die nachfolgende Untersuchung von zentraler Bedeutung sind. Dies sind (1.) ein deutlich verändertes Rezeptionsverhalten des gegenwärtigen Kulturpublikums sowie (2.) die gewachsene Kon-

²³ Hausmann, Andrea/Körner, Jana: Demografischer Wandel und Kultur. Veränderungen im Kulturangebot und der Kulturnachfrage, Wiesbaden 2009, S. 7.

²⁴ Glogner-Pilz Patrick/Föhl, Patrick S. (Hg.): Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, 2., erweiterte Aufl., Wiesbaden 2011, S. 17.

²⁵ Ebd., S. 14.

²⁶ Mandel, Birgit (Hg.): Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung, München 2008.

²⁷ Ob und inwiefern die in diesem Zusammenhang angesprochenen »Bedürfnisse« der jeweils anvisierten Zielgruppen allerdings erst durch die eingeforderte Ausrichtung des kulturellen Angebots auf eben diese (behaupteten) Erfordernisse des Publikums kreiert werden, steht dabei freilich auf einem anderen Blatt und würde zunächst einer gesonderten Untersuchung bedürfen.

kurrenz eines – wie bereits erwähnt – stark erweiterten Freizeitangebots einer zunehmend nach Unterhaltung verlangenden Erlebnisgesellschaft.²⁸

In seiner grundlegenden Studie zur ›Kultursoziologie der Erlebnisgesellschaft‹²⁹ unterscheidet Gerhard Schulze drei Stadien, die inhaltlich und zeitlich den Gang der Entwicklung von 1945 bis in die Jetztzeit prägen. Dies sind (1.) die Restauration der Industriegesellschaft, (2.) die Periode des Kulturkonflikts und (3.) die Erlebnisgesellschaft: Waren nach der existenziellen Katastrophe des 2. Weltkriegs die Suche nach dem ›Wahren, Guten und Schönen‹ sowie die Rückbesinnung auf alte, bürgerliche Werte quasi evident, so entwickelte, laut Schulze, die nachfolgende 68er-Generation schon bald eine Abneigung gegen die zunehmend als überkommen empfundenen alten Werte (und damit zugleich Kulturvorstellungen) der Elterngeneration – speziell die Kunstform Oper wurde in diesem Zusammenhang von vielen als ›Bollwerk‹ eines veralteten Kulturverständnisses betrachtet.³⁰ Aus der aufkommenden Rock-, Pop- und Blues-Bewegung entwickelten sich daher schon bald zahlreiche, individuelle Leitkulturen für eine neue Generation, für die der Wunsch nach persönlicher Selbstverwirklichung nunmehr im Mittelpunkt stand (Alternativstatt Hochkultur). Dies wiederum trug maßgeblich zur Herausbildung einer erlebnisorientierten Konsumwelt bei, deren Suche nach immer neuen Oberflächenreizen das Rezeptionsverhalten dieser Generation nachhaltig veränderte (Suche nach oberflächlicher Sinnes- statt tiefgreifender Sinnerfahrung).

Demnach verlangt das heutige Kulturpublikum scheinbar zunehmend nach einem ›Sensations-Effekt‹, der auch vor der Hochkultur nicht haltmacht und der sich im Bereich des Musiktheaters beispielhaft in einem verstärkten Hang zum Starkult³¹ erkennen lässt. Dieser Hang zur reinen ›Eventkultur‹ (im Gegensatz zum ›Kulturevent‹) verkörpert nach Wopmann zudem ein neues Kulturverständnis an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, nach dem sich Waren-, Erlebnis- und Kulturkonsum heute kaum mehr voneinander trennen las-

²⁸ Dieser Entwicklung darf wohl ein wesentlicher Anteil an der wachsenden Eventisierung von Kunst und Kultur zugesprochen werden; vgl. Kapitel 1.3.3.

²⁹ Vgl. Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, 2. Aufl., Frankfurt a.M./New York 2005.

³⁰ Vgl. Boulez, Pierre: Sprengt die Opernhäuser in die Luft, in: Melos: Jahrbuch für zeitgenössische Musik, Bd. 34, Mainz 1967, S. 429-437.

³¹ Auch wenn vereinzelte Opersänger (wie bspw. im 18. Jhdt. der berühmte Kastrat Farinelli) bereits in früheren Epochen immer wieder eine geradezu kultische Verehrung von Seiten des Publikums erfuhren, so stellt die in unseren Tagen stetig anwachsende Vermarktung insbesondere von jungen Sängerinnen und Sängern – beispielhaft versinnbildlicht durch eine zunehmend auf den äußerlichen Reizen der jeweiligen Künstler basierende Gestaltung von CD-Covern durch die moderne Musikindustrie (getreu dem Motto ›sex sells‹) – in ihrer konkreten Ausformung dennoch eine spezifische Erscheinung unserer heutigen Zeit dar.



sen.³² Demnach vermischen sich Ernst und Unterhaltung in der Kultur zusehends miteinander und kulminieren schließlich in einer alle Unterschiede nivellierenden Integrationskultur.³³ Diesem zunehmenden Hang zur Oberflächlichkeit sei es ebenfalls geschuldet, dass beispielsweise im Bereich der Oper die Bedeutung des Hörens zusehends hinter dem Aspekt der reinen Optik zurücktrete.³⁴

1.2.3. Zur Fragestellung nach einer zeitgemäßen Opernkunst

Keine Beschäftigung mit den möglichen Potenzialen eines zukunftsorientierten Musiktheaters wäre vollständig, ohne nicht auch eine Auseinandersetzung mit deren spezifischen künstlerischen Wertigkeiten zu verfolgen. Mag ein derartiges Ansinnen die gesellschafts- bzw. wirtschaftswissenschaftliche Forschung auch vor nicht unerhebliche Probleme zur Begründung eines entsprechend ausgerichteten methodischen Zugangs stellen, so gehört die Beschäftigung mit den ›phänomenologischen‹ Erscheinungen einer auf dem Zusammenspiel ihrer jeweiligen Zeichensysteme³⁵ (Theatralität) basierenden Bühnenkunst seit jeher zu den zentralen Aufgabenfeldern einer anwendungsorientierten Theaterwissenschaft.³⁶

Zweifelsohne stellt die Vermittlung einer dramatischen Handlung durch das Zusammenwirken von Sprache, Bewegung und – vor allen Dingen – Musik das zentrale Unterscheidungsmerkmal der Oper zu den übrigen Bühnenkünsten dar.³⁷ Zwar wurden die positiven Effekte, die eine Beschäftigung mit klassischer Musik bspw. auf die kognitiven Fähigkeiten des menschlichen Gehirns auszuüben vermag, von der empirischen Forschung bereits hinreichend belegt³⁸, jedoch bedurfte es wohl nicht erst Christiane Tewinkels ›musikalischer Betriebsanleitung‹ aus dem Jahr 2004 um aufzuzeigen, dass viele der tradierten Darstellungs- und Verhaltenskonventionen im zeitgenössischen Musik(theater-)betrieb, die

³² Vgl. Wopmann, Alfred: Kulturevent versus Eventkultur – Festivalboom versus Theatersterben (II), in: Jochum, Manfred/Schmid-Reiter, Isolde: Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Strategien und Konzepte, Innsbruck 2006, S. 109.

³³ Vgl. Opaschowski, Horst W.: Kathedralen des 21. Jahrhunderts. Erlebniswelten im Zeitalter der Eventkultur, Hamburg 2000.

³⁴ Vgl. Mihatsch, Michael/Dammann, Christoph/Mauser, Siegfried: Politik und Kulturbewusstsein: Kulturpolitische Rahmenbedingungen für das Musiktheater im neuen Jahrtausend, in: Jochum, Manfred/Schmid-Reiter, Isolde: Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Strategien und Konzepte, Innsbruck 2006, S. 17-28.

³⁵ Vgl. hierzu vertiefend die Darstellung des für diese Arbeit angewandten Theatralitätsbegriffs in Kapitel 1.3.3.

³⁶ Zum methodischen Zugang dieser Arbeit vgl. Kapitel 1.4.

³⁷ Zur näheren Differenzierung der einzelnen Sparten im Deutschen Theatersystem vgl. Kapitel 1.3.1.

³⁸ Vgl. exempl. Jäncke, Lutz: Macht Musik schlau? Neue Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und der kognitiven Psychologie, Bern 2009.

sich teilweise aus dem 19. Jahrhundert bis in unsere Gegenwart erhalten haben, am Verständnis vieler heutiger Rezipienten schlichtweg vorbeigehen.³⁹ Insbesondere die Pflege eines relativ eng abgesteckten Werkekanons, durch den das gegenwärtige Repertoire maßgeblich bestimmt wird und – anders als noch in vorangegangenen Epochen – kaum mehr neue Stücke ihren Einzug auf die Spielpläne finden, scheint dem heutigen Musiktheater in weiten Teilen der Gesellschaft den Ruf einer reaktionären Bühnenkunst eingetragen zu haben.⁴⁰ Ferner scheinen insbesondere die Werke vieler zeitgenössischer Komponisten zunehmend vom breiten Publikumsgeschmack abgekoppelt zu sein, wodurch sich das kontemporäre Musiktheater häufig in einer reinen Selbstreferenzialität verliert, die für den Laien kaum noch zu durchschauen ist.⁴¹

Durch die stetig gewachsene Ausrichtung an einem (sogar international) weitestgehend identischen Kernrepertoire, verlagerte sich in der Oper das Interesse des Publikums zusehends hin zu der szenischen Umsetzung jener ihm in aller Regel bereits bestens vertrauten Werke. Hierdurch erfuhr in der Folge vor allem die Arbeit des Regisseurs, als dem nunmehr eigentlichen Urheber hinter einer Aufführung, eine stark anwachsende Bedeutung.

Derweil man bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein noch sämtliche Vorgänge, die sich während einer Vorstellung auf der Bühne ereigneten, vorrangig als einen bloßen »Dienst am Dichterwort«⁴² betrachtete, begann sich das Theater im weiteren Verlauf zusehends der Wertigkeit seiner eigenen Mittel bewusst zu werden.⁴³ Aus dem hieraus erwachsenden Streben nach einem großen Gesamtkunstwerk, welches »alle Gattungen der Kunst zu umfassen«⁴⁴ (Richard Wagner) und sich durch eine »Ganzheit der Mittel«⁴⁵ (Edward Gordon Craig) – also dem gesprochenen (bzw. gesungenen) Wort, dem darstellerischen Ausdruck sowie der szenografische Gestaltung – auszuzeichnen hatte, entwickelte sich schließlich der Beruf des modernen Regisseurs als einem (im Musiktheater gemeinsam mit dem Dirigenten/Musikalischen Leiter) Gesamtverantwortlichen für die Ausarbei-

³⁹ Vgl. Tewinkel, Christiane: Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile? Eine musikalische Betriebsanleitung, Köln 2004, S. 25ff.

⁴⁰ So umfasst die Liste der meistgespielten Opern auf deutschen Bühnen alljährlich nahezu ausschließlich Stücke des 19. sowie einige wenige Werke des 18. Jahrhunderts (vgl. exempl. Deutscher Bühnenverein 2016).

⁴¹ Vgl. exempl. Treffinger, David: Musik als Literatur? Die Oper nach 1945 in der Identitätskrise, Graz 2012.

⁴² Hiß, Guido: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000, München 2005, S. 123.

⁴³ Vgl. hierzu vertiefend Kapitel 1.3.3.

⁴⁴ Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850, Kap. 5.

⁴⁵ Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters, Berlin 1969, S. 101, zit. in: Hiß 2005, S. 129.



tung einer individuell auf den jeweiligen Aufführungszusammenhang (Zeit, Ort) ausgerichteten Lesart (Inszenierung) der Stücke.

Ganz im Einklang mit den Forderungen Max Reinhardts, dem großen »Reformer« des deutschen Theaters, verfolgen viele heutige Regisseure das Ziel, selbst Stücke aus vorangegangenen Epochen so zu behandeln, als ob diese »neue Stücke wären [und sie] mit den Mitteln des Theaters von heute«⁴⁶ auf die Bühne zu bringen. Folglich versuchen Regisseure für ihre Inszenierungen häufig eine Gestaltung zu wählen, die optisch einen deutlichen Bezug zur Jetztzeit aufweist. Historisch gebundene Aussagewerte innerhalb der jeweiligen Stücke werden ferner dadurch zu überwinden versucht, indem sie neu interpretiert oder – im Extremfall – sogar vollkommen uminterpretiert werden. Hierdurch können derartige Inszenierungen schnell den Charakter einer Werkbearbeitung annehmen, bei der die persönliche Interpretation des Regisseurs das eigentliche Werk (zum Teil) deutlich überlagert.

Allerdings stößt eine solche Herangehensweise durch das sogenannte »Regiertheater« ganz besonders im Bereich der Oper immer wieder auf harsche Kritik von Seiten des Publikums, das hierdurch die ursprünglichen Intentionen des Autors (also des Textdichters bzw. des Komponisten) in erheblichem Maße verletzt sieht und jenen Inszenierungen vorwirft, vom eigentlichen Gehalt der Stücke abzulenken.⁴⁷ In der festen Überzeugung, dass sämtliche Werke an einen konkreten zeitlichen Kontext, in dem sie geschrieben bzw. inhaltlich angesiedelt wurden, gebunden sind, präferieren viele Zuschauer stattdessen eine traditionellere Lesart der Stücke, wodurch in diesem Zusammenhang immer wieder die Forderung nach einer Einhaltung der sogenannten »Werktreue« laut wird.⁴⁸

Durch den bereits beschriebenen Hang zur zunehmend oberflächlichen Rezeption von Kunst und Kultur in unserer heutigen Gesellschaft, durch den insbesondere im Bereich der Oper die Bedeutung des Hörens zusehends hinter dem Aspekt der reinen Optik zurücktritt, wird gerade der Form des zeitgenössischen Musiktheaters immer wieder eine »besonders hohe Bedürftigkeit an Kommunikation und Vermittlung«⁴⁹ attestiert. Da sich die Oper, in

⁴⁶ Reinhardt, Max: Über das ideale Theater (1928), in: Felting, Hugo (Hg.): Max Reinhardt. Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern, Berlin 1974, S. 66.

⁴⁷ Vgl. exempl. Gutjahr, Ortrud (Hg.): Regietheater: wie sich über Inszenierungen streiten lässt, Würzburg 2008.

⁴⁸ Vgl. Brunner, Gerhard: Werktreue – was ist Werk, was Treue?, in: Die Gesellschaft der Oper, Bd. 8, München 2011 sowie Kap. 2.5.2.

⁴⁹ Mandel 2008, S. 55.

freier Anlehnung an Ecos Begriff vom ›offenen Kunstwerks‹⁵⁰, wie auch jedes andere ›künstlerische Werk‹ aufgrund seiner ›fundamentalen Ambiguität‹ erst in der Rezeption durch seinen jeweiligen Betrachter vollendet, kommt in diesem Zusammenhang ferner dem Aspekt der musikalischen Vermittlung eine entscheidende Bedeutung zu. Hierbei sollte jedoch niemals der spezifische Anspruch vergessen werden, der untrennbar mit einer Kunstform, die maßgeblich auf den Wirkungen und Möglichkeiten akustischer Mittel beruht, verknüpft ist.

Dass nämlich eine zu weit getriebene Simplifizierung im Bereich der Kultur an den tatsächlichen Interessen des eigentlich anvisierten Publikums schnell vorbeiziehen kann, veranschaulicht Holger Noltze exemplarisch in seinem Buch ›Die Leichtigkeitslüge: Über Musik, Medien und Komplexität‹⁵¹ aus dem Jahr 2010. Demzufolge können die (beispielsweise im Bereich des Musiktheaters) eigentlich von der Kunst (Musik) ausgehenden positiven Effekte (etwa auf die kognitiven Fähigkeiten des Zuhörers) kaum oder nur unzureichend erzielt werden, sofern eine zu starke Reduzierung auf den rein vordergründigen ›Event-Charakter‹ des jeweiligen Kunstproduktes (der Aufführung) erfolgt. Dies kann im Extremfall sogar in einem direkten Widerspruch zum ursprünglich verfolgten Anspruch einer Veranstaltung stehen. Hierdurch kann bspw. im Bereich der öffentlichen Theater der in aller Regel verfolgte Bildungsauftrag⁵² leicht verfehlt werden.

⁵⁰ Vgl. Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1977.

⁵¹ Noltze, Holger: Die Leichtigkeitslüge: Über Musik, Medien und Komplexität, Hamburg 2010.

⁵² In ihrer Studie „Wozu Kulturarbeit? Wirkungen von Kunst und Kulturpolitik und ihre Evaluierung“ (Remscheid 1995) sammelten Max Fuchs und Christiane Liebold insgesamt neunzig verschiedene Wirkungs- und Funktionsbehauptungen von Kunst und Kultur, die gleichsam als Musterkatalog für eine Realisierung des immer wieder geforderten Bildungsauftrags herangezogen werden können. Allerdings merkten die Autoren hierbei zugleich an, dass der empirische Nachweis für die meisten der darin behaupteten Wirkungen bislang noch nicht in einem zufriedenstellenden Maße erbracht worden sei.



1.3. Begriffliche Grundlagen des Untersuchungsfeldes

1.3.1. Zum verwendeten Begriff des öffentlichen Theaters

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung sollen unter dem Begriff eines öffentlichen Theaters all jene in Deutschland ansässigen Bühnenbetriebe verstanden werden, deren rechtliche und/oder wirtschaftliche Träger öffentliche Gebietskörperschaften sind und deren programmatische Ausrichtung sich, ganz im Sinne einer allgemeinen Bedarfsdeckung, primär an der Erfüllung ihres kulturpolitischen Bildungsauftrags orientiert.⁵³ Hierin sind diese klar von den ebenfalls zahlreich vorhandenen Privattheatern zu unterscheiden⁵⁴, die sich ganz oder überwiegend in privater Hand befinden und deren Zielsetzungen primär einen kommerzialisierten Unterhaltungszweck verfolgen.⁵⁵ Zu den privaten Anbietern musikalischer Aufführungen in Deutschland zählen unter anderem privatwirtschaftlich betriebene Musik-Festivals wie bspw. die Eutiner Festspiele⁵⁶ oder (speziell im Bereich des Musicals) private Theaterunternehmen wie etwa die Stage Entertainment Germany GmbH⁵⁷.

Laut Definition des Deutschen Bühnenvereins fallen all jene (Musik-)Theaterbetriebe unter den Begriff eines öffentlichen Theaters, deren rechtliche und/oder wirtschaftliche Träger Länder, Gemeinden oder Gemeindeverbände darstellen, unabhängig von der jeweiligen Rechtsform, in der diese betrieben werden.⁵⁸ Hierbei wird unter den drei Theaterformen des Stadttheaters, des Staatstheaters sowie der Landesbühne unterschieden: Derweil Stadttheater vorrangig von einer Gemeinde (bzw. mehreren Gemeinden in Form eines sogenannten Städtebundtheaters) oder von einer juristischen Person, die ganz oder überwiegend von diesen Körperschaften getragen wird, unterhalten werden, befinden sich die deutschen Staatstheaterbetriebe vorrangig in der Trägerschaft des jeweiligen Bundeslandes, in dem sie angesiedelt sind. Landesbühnen haben, im Unterschied zu den Stadt- und Staatstheatern, den gesonderten kulturpolitischen Auftrag, als ein »mobiles Theater«

⁵³ Vgl. hierzu Kapitel 1.3.2.

⁵⁴ Unter der Bezeichnung Privattheater werden all jene Bühnenbetriebe verstanden, die zwar über eine eigene Spielstätte sowie ein eigenes Ensemble aus professionellen Berufsmusikern, -tänzern und/oder -schauspielern verfügen, deren wirtschaftliche Träger allerdings vornehmlich Privatpersonen sind.

⁵⁵ Verfolgen Privattheater eine mit den öffentlich-rechtlichen Theatern vergleichbare Zielsetzung, können diese in vereinzelt Fällen ebenfalls öffentliche Subventionen erhalten (so bspw. das Wolfgang Borchert Theater in Münster, Westfalen).

⁵⁶ Alleinige Gesellschafterin der im Frühjahr 2011 neu ins Leben gerufenen Neue Eutiner Festspiele gGmbH ist die Wirtschaftsvereinigung Eutin e.V. (WVE).

⁵⁷ Diese fungiert bundesweit als Veranstalter mehrerer Shows und Musicals und bespielt hierzu regelmäßig Theater unter anderem in Hamburg, Berlin, Oberhausen und Stuttgart.

⁵⁸ Vgl. Deutscher Bühnenverein 2007, S. 9.

(auch) Gebiete zu bespielen, in denen kein öffentliches Theater ansässig ist. Jedoch verfügen auch diese über ein festes Ensemble und werden vom jeweiligen Bundesland, unter Beteiligung der bespielten Gemeinden sowie des Landesbühnensitzortes, getragen.

Ferner existieren für die öffentlichen Theaterbetriebe in Deutschland acht gängige Rechtsformen, durch welche die genauen gesetzlichen Rahmenbedingungen für die jeweiligen Häuser definiert werden. So gibt die Rechtsform eines Theaters unter anderem Auskunft darüber, wie das genaue Verhältnis zwischen Träger(n) und Theaterbetrieb geregelt ist und welche Anforderungen hierbei an den Betrieb sowie die Geschäftsführung gestellt werden. Die gängigsten öffentlich-rechtlichen Unternehmensformen für Theater in Deutschland sind, aufgelistet in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit, (1.) der Regiebetrieb, (2.) der Eigenbetrieb, (3.) der Zweckverband, (4.) die Anstalt des öffentlichen Rechts (AöR) sowie (5.) die Stiftung des öffentlichen Rechts. Zu den gängigen privatrechtlichen Unternehmensformen zählen unter anderem (1.) die GmbH, (2.) die GbR sowie (3.) der eingetragene Verein (e.V.).⁵⁹

Traditionsgemäß kann der öffentliche Theaterbetrieb in Deutschland durch die Einteilung in drei Sparten kategorisiert werden, die im Folgenden kurz dargestellt werden sollen: (1.) das Musiktheater (Oper, Operette, Musical), bei dem eine dramatische Handlung durch Bewegung und Sprache in Verbindung mit Musik dargestellt wird, (2.) das Schauspiel (auch Sprechtheater), bei dem alle Formen einer primär auf sprachlichen Ausdrucksmitteln basierenden Dramatik präsentiert werden sowie (3.) das Tanztheater (in seiner klassischen Ausformung auch als Ballett bezeichnet), bei dem die körperliche Darbietung im Mittelpunkt der künstlerischen Aufführung steht. Hinzu kommen im typischen Mehrspartenbetrieb zudem häufig eigene Sparten für das Kinder- und Jugendtheater sowie für das Konzertwesen.⁶⁰ Allerdings gibt es neben der ›klassischen‹ Ausrichtung der deutschen Stadt- und Staatstheaterbetriebe als Mehrspartenhäuser auch spezialisierte Einrichtungen, die einzig auf die Darbietung von Werken einzelner Sparten ausgerichtet sind.⁶¹ Entsprechend der Thematik der vorliegenden Arbeit sollen im Rahmen der nachfolgenden Untersuchung sowohl Mehrspartenhäuser als auch auf einzelne Sparten spezialisierte Häuser berücksich-

⁵⁹ Vgl. vertiefend Föhl 2011, S. 42.

⁶⁰ Vgl. exempl. Jacobshagen, Arnold (Hg.): Praxis Musiktheater: ein Handbuch, Laaber 2002 oder Heinrichs, Werner: Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst – Musik – Literatur – Theater – Film, Bielefeld 2006, S. 212.

⁶¹ Als Beispiele hierfür sei etwa auf das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen verwiesen, das einzig Musik- und Tanztheaterproduktionen aufführt sowie das Schauspielhaus Bochum, das als ein reines Sprechtheater ausgewiesen ist.

sichtigt werden, solange deren künstlerische Ausrichtung (auch) musiktheatralische Auf-
führungen mit einschließt.

1.3.2. Zu den Begrifflichkeiten Kulturstaat und Kultursubventionen

In Anspielung auf ihren kulturpolitischen Bildungsauftrag⁶² ist im Zusammenhang mit der Bundesrepublik Deutschland sowie deren einzelnen Landesregierungen immer wieder vom ›deutschen Kulturstaat‹ die Rede. Tatsächlich sind Kunst und Kultur nach dem Grundgesetz eindeutig als Angelegenheiten der Länder (Art. 30 GG) bzw. der Gemeinden (Art. 28 GG) definiert.⁶³ Mag der explizite Terminus vom ›Kulturstaat‹ auch nirgendwo im Grundgesetz zu finden sein, so taucht dieser dennoch in den Verfassungen einiger Landesregierungen auf. So heißt es etwa in Art. 3 Abs. 1 der Landesverfassung des Freistaates Bayern explizit: »Bayern ist ein Rechts-, Kultur-, und Sozialstaat.«⁶⁴

Die Grundüberlegung hinter dieser Formulierung, die fälschlicherweise suggeriert, dass es sich bei der Förderung von Kunst und Kultur um eine primär staats- und damit bundeshoheitliche Aufgabe handele⁶⁵, liegt in Art. 5 Abs. 3 des deutschen Grundgesetzes begründet.⁶⁶ Demnach werden Kunst und Kultur als ein wichtiges Bildungsgut betrachtet, dessen Erhalt einer besonderen Förderung von Seiten des Staates bedarf. Durch die Subventionierung öffentlicher Kulturbetriebe wie Theater oder Museen, so die Annahme, ›investiere‹ der deutsche Kulturstaat in die individuelle Weiterbildung und kulturelle Erziehung seiner Bürgerinnen und Bürger.⁶⁷ Tatsächlich versteht man unter dem Begriff einer ›Investition‹ im finanztechnisch-wirtschaftlichen Sinne jedoch eine »zielgerichtete, [...] langfristige Kapitalbindung zukünftiger autonomer Erträge«.⁶⁸ Demzufolge geht es bei Investitionen also stets um einen erwarteten pekuniären Gewinn. Subventionen hingegen stellen in diesem Sinne so ziemlich das genaue Gegenteil von Investitionen dar, da man

⁶² Nach diesem wird die Aufgabe von staatlichen Institutionen wie Theatern, Schulen oder Rundfunkanstalten vorrangig darin gesehen, für die Allgemeinheit geeignete Bildungsangebote zu erarbeiten und bereitzustellen, um hierdurch bestimmte Werte wie Wissen, Toleranz oder Aufgeschlossenheit innerhalb der Bevölkerung zu vermitteln.

⁶³ Eine Ausnahme hierzu stellt die Arbeit der Bundeskulturstiftung (Kulturstiftung des Bundes) dar, die seit ihrer Gründung im Jahr 2002 aus dem Haushalt des Beauftragten der Bundesregierung für Kunst und Medien ausgewählte kulturelle Vorhaben und Institutionen unterstützt, von denen eine (angenommene oder behauptete) bundesweite Bedeutung ausgeht.

⁶⁴ Verfassung des Freistaates Bayern, in: Verfassungen der deutschen Bundesländer, München 1995, S. 134.

⁶⁵ Tatsächlich spielen angesichts stetig geringer werdender öffentlicher Mittel zunehmend auch die Privatwirtschaft (in Form von Sponsoring) sowie Privatpersonen (als Mäzene oder Stifter) eine Rolle für die Kulturförderung.

⁶⁶ »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.« (Vgl. Art. 5 III GG)

⁶⁷ Vgl. vertiefend Sievers, Norbert: Perspektiven einer Neuen Kulturpolitik, in: Heinze, Thomas (Hg.): Kulturmanagement. Professionalisierung kommunaler Kulturarbeit, Opladen 1994.

⁶⁸ Arentzen, Ute (Hg.): Gabler Wirtschafts-Lexikon, Wiesbaden 1993, S. 1714.

unter diesen »Transferzahlungen [...], denen keine marktwirtschaftliche Gegenleistung entspricht« versteht, deren primäre Zielsetzung darin besteht »bestimmte Verhaltensweisen des Empfängers [zu fördern], die dazu führen sollen, marktwirtschaftliche [...] Distributionsergebnisse nach politischen Zielen zu korrigieren.«⁶⁹ Demnach haben Subventionen zum Ziel, bei aller Notwendigkeit zu wirtschaftlich verantwortungsvollem Handeln, die öffentlichen Kulturbetriebe nicht allein den Gesetzen des Marktes zu überlassen, sondern ihnen zu ermöglichen, ihre Kräfte vorrangig im Sinne des Gemeinwesens frei entfalten zu können.

Durch ihre beschriebene Ausrichtung am Gemeinwohl, aus welcher heraus sich ein nachvollziehbarer Anspruch auf öffentliche Subventionierung überhaupt erst legitimieren lässt, können die öffentlichen Theater in Deutschland als ein »meritorisches Gut« angesehen werden: Als Terminus erstmalig anno 1957 durch Richard Musgrave⁷⁰ eingeführt, werden in den Wirtschaftswissenschaften all jene Waren oder Dienstleistungen als meritorische Güter bezeichnet, deren Nachfrage im Privatsektor hinter dem gesellschaftlich gewünschten Ausmaß zurückbleibt und daher der besonderen Förderung des Staates bedarf. Man geht davon aus, dass, würde die Bereitstellung dieser Güter allein den Kräften des freien Marktes überlassen, unerwünschte Ergebnisse erzielt würden bzw. der Markt die Versorgungsaufgabe nicht in einem wünschenswerten Umfang sowie zu akzeptablen Bedingungen würde erfüllen können. Als ein Beispiel hierfür sei an dieser Stelle auf den öffentlichen Personennahverkehr verwiesen, der ohne finanzielle Unterstützung durch die öffentliche Hand wohl lediglich stark eingeschränkt bzw. zu deutlich höheren Preisen angeboten würde. Um ein solches »Marktversagen«⁷¹ von vornherein auszuschließen, werden verschiedene meritorische Güter von der öffentlichen Hand subventioniert und für die breite Bevölkerung zur Verfügung gestellt, da aufgrund verzerrter Präferenzen der Bürger zu vermuten steht, dass diese ansonsten nicht in jenem Ausmaß nachgefragt würden, wie es gesamtgesellschaftlich als wünschenswert erachtet wird (bspw. bei Leistungen im Ausbildungs- oder Gesundheitswesen).

⁶⁹ Ebd., S. 3206.

⁷⁰ Vgl. Musgrave, Richard A.: A multiple theory of budget determination, in: FinanzArchiv, Bd. 17, Tübingen 1957, S. 333-343.

⁷¹ Vgl. Brede, Helmut: Grundzüge der öffentlichen Betriebswirtschaftslehre, 2., überarb. und verbesserte Aufl., München 2005, S. 13-17.